

Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo

Ana Laura Lusnich*

En 1959, inmediatamente al triunfo de la revolución cubana, Tomás Gutiérrez Alea estrenó *Historias de la Revolución*, film que marcó para América Latina el inicio de un cine de intervención política y cultural comprometido con el cambio. Esta película se enriqueció poco después con otra producción de corte político menos explícito (el *Cinema Novo* brasileño) y con la actitud que adoptaron en Argentina algunos integrantes de la Generación del Sesenta (en particular, Simón Feldman, José Martínez Suárez y Lautaro Murúa), directores permeables a los acontecimientos históricos y a la formularon un discurso crítico y comprometido¹. A partir de entonces, la mayoría de los países de América Latina adhirieron a este tipo de cine. En todas las ocasiones, los aspectos que trazaron el destino de estas tendencias fueron sin lugar a dudas las siguientes: las condiciones políticas, sociales y culturales adversas que alentaban en cada país la necesidad de cambio; la articulación entre la teoría y la práctica, de la cual surgieron las innovaciones concretas, y la dimensión regionalista que asumió la mayoría de los agentes culturales implicados. Desde este punto de vista, comprendido como un fenómeno complejo que abarcó la reformulación de los modelos narrativos y espectaculares y que, a su vez, desarticuló el aparato industrial legitimado sustituyéndolo por múltiples alternativas de producción, circulación y exhibición, el cine político-militante latinoamericano fija sus fechas de desarrollo entre 1967 y 1977, señalando el comienzo de esta etapa el encuentro realizado en Viña del Mar, Chile (primera reunión a la que asistieron numerosos realizadores y técnicos que se sumaron a estas propuestas), y su cierre, la Doctrina de la Seguridad



*Historias de la
Revolución* (Tomás
Gutiérrez Alea, 1959)

* **ANA LAURA LUSNICH** es Doctora en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Es Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, e Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICET). Dirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Ha sido profesora visitante de la Universidad Autónoma y de la Universidad Carlos III (ambas de Madrid) y del Bildner Center, CUNY. Ha escrito numerosos trabajos sobre cine argentino y latinoamericano. Editó el libro *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (2005), y es autora de *El drama social-folklorico: el universo rural en el cine argentino* (2007).

¹ Simón Feldman estrenó en 1960 *Los de la mesa diez* y José Martínez Suárez, *Dar la cara* en 1962; estas películas trazaron el panorama político que caracterizó los últimos años de gobierno de Arturo Frondizi, previos al golpe militar de Juan Carlos Onganía, exponiendo el clima de la época y la radicalización de las ideas. *Shunko*, de Lautaro Murúa, presentada en 1960, manifestaba otro tema crítico para la sociedad argentina: la tensión vigente entre dos saberes aparentemente irreconciliables, el urbano y el rural.



Shunko (Lautaro Murúa, 1960)

Nacional impuesta en la región por los gobiernos dictatoriales². El cine político latinoamericano formuló en esta década un programa artístico y comunicacional que se centraba en el debate de dos preocupaciones vinculadas a las nuevas relaciones establecidas entre la obra y su espectador y entre el medio cinematográfico y la sociedad, desplazándose en líneas generales la concepción de la historia y del contexto de referencia como mero registro primario asociable a las versiones del realismo y del neorealismo cinematográfico. Como contrapartida, y más allá de algunas excepciones, la realidad histórica

de cada país o sociedad no interesaba como documento fiel u objetivo, sino en calidad de materia prima para la producción de sentidos. Estas preocupaciones provocaron en la región reinterpretaciones diversas, que fueron desarrolladas en varias teorías nacionales: la «estética de la violencia», de Glauber Rocha (Brasil); la tesis del «cine imperfecto» de Julio García Espinosa (Cuba), la definición del «tercer cine» del Grupo Cine Liberación (Argentina) y la noción del «cine como arma de combate» de Jorge Sanjinés (Bolivia). Todas ellas, en diferentes grados de intensidad, debatieron los alcances y los límites de los registros documental y ficcional en la exhibición y la representación de las coyunturas políticas y sociales³.

Como es posible apreciar, las propuestas personales y colectivas de cine político-militante se expandieron en los años sesenta y setenta en toda América Latina. En Argentina, fueron tres los proyectos que adquirieron mayor organicidad y estabilidad en estas décadas: la Escuela de Cine Documental de Santa Fé, dirigida por Fernando Birri; el grupo Cine Liberación coordinado por Fernando Solanas y Octavio Getino, y el grupo Cine de la Base liderado por Raymundo Gleyzer⁴. En este vasto y heterogéneo panorama cinematográfico, las realizaciones del grupo Cine Liberación se destacan por condensar el complejo proceso de la militancia política en una época clave de la historia argentina signada por dos fuerzas contrapuestas: los gobiernos dictatoriales de Juan Carlos Onganía, Roberto Levingston y Agustín Lanusse y la intensa actividad de los líderes y militantes de los partidos proscritos y perseguidos de la escena política. El grupo realizó sus películas en un contexto adverso, poco

² Las reuniones periódicas se sucedieron en las ciudades de Viña del Mar (1967), Mérida (1968, 1977) y Caracas (1974), inaugurándose luego, en 1979, el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, presidido en primera instancia por el cubano Alfredo Guevara. La Doctrina de la Seguridad Nacional, impuesta en la región con el aval y la promoción del gobierno norteamericano, tuvo como objetivos eliminar los supuestos focos de resistencia comunista en América Latina.

³ Sobre el desarrollo comparado de estas teorías nacionales, es posible consultar el libro de Octavio Getino y Susana Velleggia titulado *El cine de las historias de la revolución (1967-1977)* (Buenos Aires, Altamira, 2002).

⁴ Con la dirección de Fernando Birri, el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, provincia de Santa Fe, comenzó a funcionar en 1956, realizando sus películas emblemáticas entre 1958 y 1961: *Tire dié* (cortometraje del cual se conocen dos versiones, de 1958 y 1960 respectivamente) y *Los inundados*, de 1961. Cine Liberación, grupo liderado por Fernando Solanas y Octavio Getino, funcionó de manera orgánica entre 1966 y 1975, participando del grupo una serie de directores y técnicos de variada procedencia, entre los que se encontraban Rolando López, Miguel Montes, Gerardo Vallejo y Nemesio Juárez. Cine de la Base, integrado por Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián y Nero Barberis, estuvo activo entre 1971 y 1976, realizando un largometraje (*Los traidores*, 1973, con dirección de Gleyzer) y una serie de cortometrajes y de comunicados cinematográficos que respondían a las prácticas políticas del Partido Revolucionario del Pueblo y de su brazo armado, el Ejército Revolucionario del Pueblo.

favorable a los proyectos que optaban por modelos de representación alternativos y que propiciaban la crítica de las instituciones y del orden cultural vigente. En 1968 se promulgaba la ley n° 17.741, que establecía en sus artículos las nuevas normas del cine argentino y adelantaba las estrategias que por más de una década trazaron una línea divisoria entre el cine industrial e institucional y aquel «otro cine» que representaba lo combativo y/o amoral. El grado de complicidad de los temas y argumentos con los lineamientos culturales impuestos por los gobiernos de facto empezó a ser regulado entonces de acuerdo con dos orientaciones básicas que el Instituto Nacional de Cine, ente autárquico dependiente de la Secretaría de Difusión y Turismo, comenzó a desarrollar en épocas de la presidencia del militar Juan Carlos Onganía: una fue el fomento y la exhibición obligatoria de películas de tema y corte nacional, otra incluía la posibilidad de negar el subsidio y la exhibición a aquellas películas que atentasen contra el estilo nacional de vida y las pautas culturales vigentes. En un marco en el que las nuevas reglas cinematográficas dirimían disputas culturales y políticas, Leopoldo Torre Nilsson y su versión filmica *Martín Fierro* (también de 1968) inauguraban un ciclo de películas históricas que, mediante el ímpetu alegórico y la pulverización del tiempo cronológico, legitimaban las figuras militares del pasado y del presente y trasladaban los orígenes de la nacionalidad a un pasado mítico que se pretendía restaurar. Como contrapartida, en abril de ese año, y con la intención declarada de cercenar el avance de los directores críticos y combativos, la prohibición de exhibición de *La hora de los hornos* (Octavio Getino, Fernando Solanas, 1973), película inaugural de Cine Liberación, y la persecución policial de sus copias, se presentaron como algunas de las medidas concretas de coerción estatal ejercidas en el período. Desde ese momento, los directores y grupos radicales reconocieron que la permanencia en la actividad debía basarse en la planificación de estrategias de producción y de exhibición hasta entonces inéditas en el país: la impugnación del cine-espectáculo, la comprensión del cine como instrumento de cohesión grupal y de toma de conciencia, y la organización de un circuito clandestino de exhibición controlado por las organizaciones populares en ascenso.

Hoy en día, cumplidas las cuatro décadas de su constitución originaria, la producción de Cine Liberación puede ser comprendida como un texto cultural único y complejo que permite discernir dos problemas cruciales que se intentarán precisar y explicar en este trabajo. El primero se refiere a la representación, o más precisamente a la «autorrepresentación» del peronismo de izquierda, que en el cuerpo de los relatos filmicos exhibidos por Fernando Solanas y Octavio Getino se manifiesta en la periódica reformulación de la figura del líder y de las prácticas políticas. En este punto, es necesario mencionar concretamente el trabajo de desplazamiento y sustitución de Ernesto Che Guevara como conductor genuino y promotor de un tipo de lucha, y eje del relato en las primeras versiones exhibidas de *La hora de los hornos*, por el posicionamiento de la figura de Juan Domingo Perón en la copia de este film



Raymundo Gleyzer



Tire dié (Fernando Birri, 1958 y 1960)

La hora de los hornos (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1973)



estrenada comercialmente en 1973 durante la presidencia de Héctor José Cámpora⁵. Por otra parte, es posible comprobar que la centralidad del líder peronista quedaría reforzada en el curso de los años en las entrevistas filmicas que Solanas y Getino realizaron a Perón en Madrid en 1971 (*Perón, la revolución justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*) y luego, promediada la década del setenta, en la asimilación de Juan Domingo Perón al mítico gaucho Martín Fierro en el momento del rodaje de *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975). Otro problema que nos interesa exponer se vincula a las disputas culturales que en el mundo entero caracterizaron las décadas del sesenta y setenta, las cuales en el medio cinematográfico local y regional reaparecieron inscritas en una serie de términos dicotómicos que enfrentaban las nociones de universalismo / regionalismo, vanguardia / tradición, documental / ficción. Respecto de estos debates, los films emblemáticos del grupo Cine Liberación manifiestan estas tensiones de forma periódica y productiva, explorando las alternativas que ofrecen los registros documental y ficcional para el testimonio y la crítica de las coyunturas históricas y, en segunda instancia, reinterpretando los modelos cinematográficos y culturales locales y extranjeros en función de los diferentes proyectos realizados y de su grado de comunicación con distintos segmentos de público.

El documental y el reportaje audiovisual: elecciones narrativas y espectaculares en la primera y segunda etapa de desarrollo del grupo Cine Liberación

Recobrando la hipótesis que reconoce la producción central del grupo Cine Liberación como un texto cultural global que exhibe el desarrollo histórico del discurso de la izquierda nacional, es posible afirmar que a los postulados modernistas que guiaron la filmación de *La hora de los hornos*, les sucedió el reportaje audiovisual clásico rescatado en las entrevistas realizadas a Perón en 1971. Cerrando el ciclo creativo del grupo, la reivindicación de la ficción y la reevaluación de la tradición cultural local de la gauchesca, ponen en evidencia las estrategias que emergieron y se impusieron en función de los cambios históricos sucedidos hacia 1973, fecha que presagiaba el retorno de Perón al gobierno. El trayecto mencionado reconoce en las realizaciones de Cine Liberación una correspondencia explícita entre las formas narrativas y espectaculares que orientan la construcción de las películas y

⁵ En su artículo "La última imagen sacra de la revolución latinoamericana", Mariano Mestman analiza el destino de las imágenes del Che Guevara incluidas en la versión originaria de *La hora de los hornos*, cerrando su primera parte. Mestman destaca dos controversias históricas respecto de la movilidad o reducción parcial o total de estas imágenes, en función de dos coyunturas de exhibición diferentes: el estreno del film en Cuba, y las presentaciones en Buenos Aires en el momento del anhelado regreso de Perón al país. Mariano Mestman, "La última imagen sacra de la revolución latinoamericana", (*Ojos Crueles. Temas de fotografía y sociedad*, Buenos Aires, n° 3, octubre 2006).

las dos tesis que para el grupo exhiben el desarrollo del discurso de la izquierda nacional: la tesis de la lucha y la resistencia (expuesta en *La hora de los hornos*, correlato fílmico de la proscripción del líder peronista y del partido) y la tesis de la pacificación nacional (anticipada en los reportajes concretados en España y finalmente instalada en *Los hijos de Fierro* en el momento de la reorganización institucional). Desde sus primeras exhibiciones públicas, *La hora de los hornos* fue reconocida como una de las obras inaugurales del cine de intervención política en América Latina. Su estructura episódica que incluía tres partes y múltiples segmentaciones⁶, su sistema de citas y referencias cinematográficas e históricas, la combinación de una polifonía visual, gráfica y auditiva, la multiplicación de las voces narrativas, inscribieron al film en las tendencias del cine moderno y transformador gestado en los años cincuenta en distintas partes del mundo. Más aún, el film se destacaba por plasmar un sistema de relaciones culturales que incluían, en términos del historiador Tzvi Tal, el «montaje de diversas estéticas revolucionarias»⁷. Brecht, Eisenstein, Renoir, De Sica, Ivens, Alvarez, Hirzman, Birri, eran los modelos europeos y latinoamericanos que incidían en la construcción de un «film-ensayo» que proponía exhibir la realidad de América Latina y plantear su transformación urgente y activa. Ahora bien, si sobre este film militantes, historiadores, críticos y espectadores de diferentes épocas depositaron la construcción simbólica de la izquierda nacional, sobre las restantes realizaciones del grupo primaron el olvido, la mención parcial, o las lecturas disidentes. La alteración de la estética militante asociada en América Latina en los años de emergencia al registro documental y el reemplazo de la tesis histórica inicial por la de la conciliación nacional son, a nuestro criterio, factores sustanciales en esta disposición crítica y textual.

Una revisión de los escritos, declaraciones y películas dadas a conocer por los realizadores que en América Latina fundaron el cine político-militante, permite comprender que la regla narrativa y espectacular dominante era la no-ficción en sus distintas variantes: documental, reportaje social, testimonio audiovisual. La elección de estos registros, que ya en los años treinta y en el contexto del cine brasileño y boliviano se presentaba para Humberto Mauro y Luis Bazoberry como una alternativa global de las cinematografías nacionales, capaz de reproducir el paisaje local de forma auténtica y de desplazar la mirada exótica o peyorativa impuesta por las realizaciones industriales, se expande en las décadas siguientes en múltiples direcciones. Si para Fernando Birri y su escuela de cine, la consecuencia y la motivación del documental social era el conocimiento, la toma de conciencia de la realidad, la problematización de la coyuntura, y su forma estética se fundaba en la conciliación de la mirada poética y crítica de dicha realidad, para los grupos que a mediados de los años sesenta surgieron al calor de las prácticas políticas partidarias (Cine Liberación y Cine de la Base), se hizo necesario exhibir la inmediatez de los acontecimientos políticos contemporáneos. Las expectativas depositadas en el registro documental condensaron entonces los litigios existentes entre lo propio y lo foráneo, entre lo auténtico y lo falso y, de acuerdo con el objetivo de este cine de intervención política, entre el tiempo histórico presente y aquel tiempo abstracto y distante aportado por el cine de ficción. Fueron Fernando Solanas y Octavio Getino quienes, en 1971, en un escrito

⁶ La primera parte, titulada *Neocolonialismo y violencia*, de una hora y media de duración, contenía un prólogo y trece segmentos; la segunda, *Acto para la liberación*, de dos horas de duración, se dividía en dos partes; la tercera, *Violencia y liberación*, de cuarenta y cinco minutos, comprende secuencias con una unidad temática: los testimonios sobre las movilizaciones sindicales y de resistencia.

⁷ Tzvi Tal, "Del cine guerrilla a lo grotérico. La representación del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*" (*Estudios interdisciplinarios de América latina en el Caribe*, vol. 9, núm. 1, enero-junio 1998), p. 7.

titulado “Prioridad del documental”, asociaron la libertad política al nivel de información veraz circulante en una sociedad, y quienes percibieron que la tarea del documental era suplir este vacío. «¿Qué es un cine de imágenes documentales, de hechos-testimonios, o de abordamiento directo de la realidad sino un cine de dato y de prueba irrefutables?»⁸, planteaban en un fragmento de ese escrito. Si este medio de representación se encuentra en la base de las realizaciones de Cine Liberación realizadas hasta 1971 (a las mencionadas de Getino-Solanas debemos sumar otra obra paradigmática del grupo, dirigida por Gerardo Vallejo, *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*⁹), es posible distinguir en estos primeros años dos movimientos diferentes, uno de apertura y renovación, perceptible en *La hora de los hornos*, otro posterior de repliegue y reevaluación, atribuible a las otras tres películas mencionadas, *La hora de los hornos* y las entrevistas realizadas en 1971 a Perón. Para comprender el primero, acordamos con Paulo Antonio Paranaguá que en la modernidad (contexto en el cual Solanas, Getino y su equipo se inician en el camino cinematográfico), «la reproducción, la copia, la citación, las variaciones, la metamorfosis, son procedimientos típicos de una intertextualidad proliferante», y que este principio reside en un tipo peculiar de formación y aún de práctica fílmica, gestada en los cineclubs, filmotecas y medios críticos de posguerra, en cuyo contexto «la educación de la mirada asimila distintas experiencias en un proceso diacrónico»¹⁰. Estos hábitos y usos novedosos permiten explicar sin lugar a dudas el interés de los autores de *La hora de los hornos* en desplazar el formato ortodoxo del documental por una heteroglosia fílmica de superposición y cruce, a partir de la cual es posible leer el montaje de las distintas estéticas revolucionarias mencionadas por Tzvi Tal, a las que se suman de forma productiva procedimientos de otros lenguajes artísticos (el publicitario reaparece en el uso expresivo de los medios gráficos y títulos, la tradición de la fotografía mortuoria se hace presente en el momento en que se expone el cadáver del Che Guevara) y de todo un universo cultural e histórico que construye una genealogía en la que los primeros discursos sobre la dependencia (Bolívar, San Martín, Martí y la idea de la «unidad originaria de los pueblos latinoamericanos») se enlazan con las teorías políticas y económicas afines al discurso de la izquierda nacional de mediados de siglo pasado (Ramos, Hernández Arregui, Scalabrini Ortiz, Jauretche, Cooke). Solanas y Getino aplican aquella fórmula presentada por el realizador inglés John Grierson, quien explicaba el documental como un tratamiento creativo de la realidad, inseparable de su intencionalidad y de su posible función cultural.

Como contrapartida de este potente documento audiovisual, *Perón, la revolución justicialista* y *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, ambas de 1971, se presentan como dos textos de inflexión que recuperan el formato del reportaje audiovisual clásico¹¹. Suponemos que la coyuntura histórica vinculada a las arduas nego-

⁸ Fernando Solanas y Octavio Getino, “Prioridad del documental”, en Paulo Antonio Paranaguá (Ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), p. 461.

⁹ *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, iniciada en 1968 y finalizada en el exterior por presión de la dictadura de Alejandro Lanusse, expone las condiciones de vida de una familia de trabajadores azucareros del Ingenio Santa Lucía, provincia de Tucumán. En este film, Vallejo trabaja con dos procedimientos que se transforman en habituales en los documentales de la época: uno es la presencia del narrador como testigo de la situación expuesta, otro es la asunción de la voz narrativa por el protagonista, quien en el comienzo del film se presenta de esta manera: «Yo me llamo Ramón Gerardo Reales, del pago de San José, a mí me dicen el Negro y yo tengo muchas cosas que contarles a mis amigos porque no puedo ocultar yo eso».

¹⁰ Paulo Antonio Paranaguá (Ed.), “Orígenes, evolución y problemas”, *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), p. 40.

¹¹ *Perón, la revolución justicialista*, posee una duración de 180 min.; *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* posee una duración de 140 min. y se organiza en tres partes. Las películas no tuvieron estreno comercial.



El camino hacia la muerte del Viejo Reales (Gerardo Vallejo, 1968)

ciaciones que presagiaban el retorno de la democracia y de Perón a Argentina, incidieron en la elaboración de una serie de entrevistas destinadas a presentar un conductor creíble y estable. La linealidad narrativa, la presentación en cámara del cuerpo y de la voz de Perón, el verticalismo manifiesto en la alternancia de una voz calificada (el sujeto entrevistado, denominado en varios tramos de la entrevista «general») y de sus seguidores y promotores (dos miembros activos de Cine Liberación, Fernando Solanas y Octavio Getino) y la exposición detallada de la doctrina justicialista, son los recursos que intervienen en la construcción de dos relatos que reponen la figura de un líder «real» y competente en el proceso de restauración de la democracia. Como señala Mariano Mestman en un artículo de reciente publicación: «[L]a idea que el grupo había hecho llegar a Perón consistía en la realización de una película documental de revisión histórica, construida a partir de su testimonio»¹². Sin embargo, frente a las características del material audiovisual generado en el momento de preparación y rodaje (a la extensa entrevista filmada a Perón durante una semana en Puerta de Hierro se sumaron el material fílmico y fotográfico que testimoniaba los acontecimientos sucedidos durante los primeros gobiernos de Perón y el registro de una serie de concentraciones populares posteriores ocurridas en distintos puntos del país), Cine Liberación decidió organizar estos registros en dos largometrajes, uno de carácter histórico, el segundo de carácter expositivo. De acuerdo con las características narrativas y espectaculares definidas, estas películas trazaron entonces diferentes criterios y destinatarios. *Perón, la revolución justicialista* se presentaba como un largometraje testimonial que, articulado por el discurso de Perón, estaba destinado no sólo a los partidarios (los espectadores reales del film) sino a amplios sectores de público. *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, en cambio, se adhirió a un modelo narrativo directamente concentrado en la palabra del líder y la doctrina peronista, de forma que «se pensó para el trabajo exclusivo dentro del Movimiento Peronista, para la formación de cuadros y militantes, según se decía»¹³. A estos fines, la parte tercera de la película, titulada “Trasvasamiento, organización y socialismo nacional”, planifica la proyección del movimiento

¹² Mariano Mestman, “Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista”, en Josefina Sartora y Silvina Rival (Ed.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino* (Buenos Aires, Ediciones Librería, 2008), p. 84.

¹³ *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, p. 85.



La hora de los hornos (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1973)

La recuperación de las tradiciones locales y la reevaluación del canon narrativo y expresivo en el film epigonal de Cine Liberación: *Los hijos de Fierro*

En su última fase de desarrollo, que corresponde a la realización de *Los hijos de Fierro*, film iniciado en 1973 ya con Perón de regreso a la esfera del gobierno¹⁵, el movimiento de repliegue y reevaluación política y cultural comprende para Cine Liberación el cuestionamiento de los modelos espectaculares y narrativos legitimados por más de una década por el conjunto de directores radicales y combativos y, muy especialmente, la actualización de una obra clave de nuestra tradición cultural: el *Martín Fierro* de Hernández. En *Los hijos de Fierro* no sólo se verifica el pasaje del documental al registro de ficción, sino también el uso de todos los recursos del relato ficcional con algunas intenciones claras que incluyen la tarea de consolidar el legado político del peronismo en el presente y en el futuro inmediato, tanto como adoptar una posición concreta frente a la tradición cultural nacional y el debate por la identidad. Ahora bien, más allá del mencionado canon instituido en el marco del cine político-militante, es posible constatar que en todos estos años la rivalidad entre los registros no produjo el olvido ni la impugnación irrevocable del cine de ficción. Por el contrario, fueron varios los directores que en los años sesenta y setenta experimentaron en distintas latitudes, cruces viables entre la reconstrucción testimonial o la crónica periodística y la ficción. *La battaglia di Algeri* (La batalla de Argel, Gillo Pontecorvo, 1966), film que evoca el proceso final de la descolonización de Argelia constriñendo ocho años de lucha colectiva en un extenso y segmentado flashback, es un ejemplo paradigmático al respecto. En el itinerario del grupo Cine Liberación, la modulación del tiempo y del espacio y la notable mirada hacia atrás impresa en su obra epigonal, ambos recursos indiscutibles del registro ficcional, satisfacen sin lugar a error el deseo del teórico David Gross de «promover un recuerdo no nostálgico de las cosas pasadas que nos permite pensar acerca de la tradición dentro de la modernidad»¹⁶.

¹⁴ Frase de cierre que figura en la transcripción del testimonio filmico. Ver Equipo de Investigación Rodolfo Walsh, <http://www.rodolfowalsh.org>.

¹⁵ El film fue declarado de interés nacional por el Instituto Nacional de Cinematografía. Los avatares políticos demoraron su exhibición estrenándose tardíamente, en abril de 1984. La dirección fue de Fernando Solanas; el guión, de Fernando Solanas sobre el poema de José Hernández. Se trató de una coproducción de Argentina, Alemania y Francia.

¹⁶ David Gross, *The Past in Ruins: Tradition and the Critique of Modernity* (Amherst, University of Massachusetts Press, 1992), p. 7.

en el futuro, en las nuevas generaciones, y en amplios sectores de la sociedad, proponiendo la divulgación de las ideas peronistas ya sea por medio del convencimiento o de la conciliación nacional. En su saludo final, en el momento de la clausura del reportaje, Perón dice y propone: «Nuestra solidaridad no ha sido jamás ni sectaria ni excluyente (...) los que luchan contra los enemigos de nuestro país son nuestros amigos (...) en el carácter de tales les hago llegar mi saludo emocionado y caluroso»¹⁴.

En los planos político e ideológico, *Los hijos de Fierro* incorpora la compleja relación de fuerzas que protagonizaron los militantes que ingresaron a la escena política entre 1959 y 1969¹⁷ y que por más de dos décadas participaron del denominado «ethos de los setenta»¹⁸ y de la permanente oscilación entre la desconfianza por las vías reformistas y las prácticas políticas organizadas para la toma del poder. En este film tardío, que luego de ser declarado de interés nacional debió suspender su realización y demorar su estreno hasta 1984, el recuerdo de las estrategias del pasado, el compromiso, la persistencia y la radicalización de las conductas, esboza las tensiones vigentes entre dos tendencias desarrolladas en el marco de la izquierda peronista (una es la movimientista, la otra la militarista; la primera apela a la resistencia pacífica, la segunda incursiona en la lucha armada), y la necesidad de optar en el presente por una vía moderada que asegure la aceptación general del líder. Retomando los principios expuestos en las entrevistas de 1971, una de las secuencias iniciales de *Los hijos de Fierro* hace propio el objetivo del trasvasamiento general del poder. Vigentes desde 1945, las banderas de la independencia económica, la soberanía política y la justicia social se delegan ahora en un tiempo y en un espacio que, fusionando el pasado y el presente, la urbe y la periferia, el mito y la realidad, encuentran al líder pronunciando una serie de frases de reconciliación: «Mi destino, el retorno; el de todos, el reencuentro»; «Los hermanos sean unidos, porque esa es la ley primera, tengan unión verdadera, en cualquier tiempo que sea»¹⁹.

Para relatar estas nuevas ideas que luego de 1973 encontraron a vastos sectores del peronismo radical en el gobierno (uno de estos actos fue la cuestionada incorporación de Octavio Getino al Ente de Calificación Cinematográfica²⁰), Fernando Solanas, director y guionista de este film, entabló una relación productiva con los escritos de José Hernández, prolongando aquella primera cadena de usos que en la segunda mitad del siglo XIX articuló el género gauchesco y que, de acuerdo con lo establecido por Josefina Ludmer, «narra (...) el pasaje entre la delincuencia y la civilización y sitúa al género como uno de los productores

¹⁷ Las fechas corresponden a la Revolución Cubana y a la movilización iniciada por el Cordobazo, en Argentina.

¹⁸ Daniel James, *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, explica que este «ethos de los setenta» se caracterizó por la desconfianza en las vías reformistas y el desprecio por el sistema partidocrático. El compromiso revolucionario abarcó entonces a los sectores de clases medias y bajas que, desde diferentes ámbitos, se sumaron a la lucha armada.

¹⁹ En esta frase opera la síntesis perfecta entre las populares palabras de Martín Fierro y los ideales del justicialismo hacia 1973.

²⁰ La incorporación de Getino al Ente de Calificación y la modificación parcial del final de la primera parte de *La hora de los hornos* en el momento de su exhibición comercial a fines de 1973 fueron considerados por algunos cineastas militantes como un abandono de los postulados iniciales. Mariano Mestman, «Entre Argel y Buenos Aires», en Gerardo Yoel (Comp.), *Imagen, política y memoria* (Buenos Aires, Libros del Rojas / Universidad de Buenos Aires, 2002), pp. 233-251.



Los hijos de Fierro (Fernando Solanas, 1975)



Los hijos de Fierro
(Fernando Solanas,
1975)

de ese pasaje»²¹. Si para Hernández los poemas publicados en 1872 y 1879 se presentaron como textos políticos cuyos objetivos centrales eran denunciar, detractar, argumentar y convencer a los interlocutores en función de las coyunturas históricas imperantes y de la posibilidad del autor de ser partícipe activo en la vida política²², el film realizado un siglo más tarde por Cine Liberación vuelve a privilegiar la dimensión pragmática del discurso. Ahora bien, si nos remitimos a la extensa cadena de usos, las vueltas y retornos hacia atrás y hacia abajo, hacia las orillas inferiores y superiores que para Ludmer definen el cuerpo del género, es posible comprender que el cine argentino, situado quizás en la frontera de la palabra escrita y de aquellas otras voces no escritas pero circundantes y potentes, se ha sumado a la multiplicación de los sentidos primigenios. Presente el género gauchesco y el poema de Hernández desde el período silente (*Martín Fierro*, Hnos. José y Alfredo Quesada, 1923) hasta la actualidad (*Martín Fierro, el ave solitaria*, Gerardo Vallejo, 2006),²³ es posible sostener que fueron dos las lecturas dominantes del universo gauchesco en el campo del cine: la que exacerba la utilización del género para integrar a los gauchos y demás sectores populares a la

ley civilizada y liberal (presente en *La vuelta* de Hernández y en la versión realizada por Leopoldo Torre Nilsson y estrenada en 1968 con las promociones especiales que dictaba la flamante ley de cine) y aquella que actualiza la resistencia y el proceso de desmarginalización del gaucho, presente en el primer poema de Hernández y retomada en *Los hijos de Fierro*.

En esta película, definida por el propio Solanas como un «poema época» que evoca la memoria popular de la resistencia, *Cine Liberación* reabre la cadena de usos y sentidos modulando y revirtiendo la cronología explícita de los poemas de Hernández. El film se inicia precisamente donde termina *La vuelta*, para luego desarrollar algunos de los acontecimientos de ambos poemas, los que aparecen reorganizados en dos grandes unidades narrativas que relatan dos épocas diferentes del movimiento peronista. Las conexiones entre ambas, fijadas mediante el ir y venir temporal y la fusión de las figuras y de las palabras de Fierro y Perón, concilian el pasado con el presente y dejan en claro el rol cumplido por las prácticas militaristas y movimientistas mencionadas. En el film, *La ida* incluye ocho segmentos que comprenden el repliegue del líder en el desierto, la movilización popular, las asambleas y huelgas, la promoción oral de la doctrina peronista, las torturas a los militantes, las insurrecciones en el seno del ejército, las traiciones de las cúpulas sindicales, la resistencia femenina. En un segundo punto de inflexión (el primero había sido aquel de la despedida y los consejos), el líder reasume la voz del relato introspectivo y, ya desde campo abierto, alaba y estimula al pueblo. Una segunda parte (titulada *La vuelta* y organizada en tres segmentos), incluye un prolongado *crescendo* dramático en el que mediante un montaje rítmico se condensan

²¹ Ludmer explica que en este primer ciclo del género se articulan los siguientes temas: la utilización del delincuente-gaucha por el ejército patriota; la utilización de su registro oral (su voz) por la cultura letrada; la utilización del género para integrar a los gauchos a la ley civilizada. Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Buenos Aires, Perfil, 2000), pp. 22-23.

²² La rebeldía antihegemónica de *La ida* tiene como correlato el regreso de Hernández al país y el impedimento de participar en la escena política; la reivindicación de un lugar para el gaucho en el proceso de modernización de *La vuelta* se realiza en el contexto de la conciliación oficialista y roquista.

²³ En 1974 Enrique Dawi filma *La vuelta de Martín Fierro* con Horacio Guarani en el rol central; entre 1986 y 1989 Fernando Laverde, en coproducción con Colombia, realiza *Martín Fierro*, film de animación con muñecos, inédito.

las feroces conductas ejercidas por el Estado: represión, torturas, asesinatos, despojamientos. Una nueva cesura, ya en la clausura del relato, coincide con el anuncio del esperado desafío: el regreso del líder y la paz social. Aquí se sucede una nueva despedida que, a diferencia de la primera, y en concordancia con la idea del trasvasamiento de los ideales partidarios, multiplica los sujetos históricos y delega en el pueblo todo la herencia de la doctrina.

Numerosos temas, motivos y tópicos iconográficos centrales en los poemas de Hernández, y en general en el primer ciclo de la gauchesca, son sometidos en el film de Solanas a una peculiar historización. Se trata de una estrategia que permite a los integrantes de Cine Liberación adoptar una posición peculiar frente al patrimonio y la tradición cultural. Al respecto, dos o tres consideraciones principales intentan precisar el lugar que ocupa el film de este grupo de realizadores en una extensa cadena textual que tiene dos comienzos: el primer poema de Hernández y, este film epigonal que recupera los lineamientos planteados por Hernández en 1872, fundiendo los dos poemas en uno, y privilegiando el rol combativo del gaucho/trabajador en un contexto de crisis. Por un lado, hemos mencionado que la construcción de un tiempo abstracto repele la cronología y la escisión entre pasado y el presente históricos. Si en los poemas de Hernández el pasado es una etapa de pruebas y errores y el presente se asocia al progreso, en *Los hijos de Fierro* el tiempo pasado adquiere otro estatuto y es concebido como la «memoria declarativa» de todo un pueblo, como la capacidad de retener, recordar y recuperar la información con un criterio diferencial y en función de su incidencia en los sucesos posteriores. Esto es, la posibilidad de vincular la guerra integral y la batalla electoral, estrategias que en el film de Cine Liberación se ajustan al momento histórico que vive la Argentina en el momento del regreso de Perón. El film recupera a su vez los problemas relacionados en los poemas de Hernández a la oposición de la ciudad y el campo y a la emergencia de esos otros espacios que es necesario eliminar: la frontera, el desierto. Sobre este punto, Cine Liberación, y especialmente este film, sostiene que la ciudad (fabril y productiva) es deudora del campo y que su desarrollo lo implica de distintas maneras: así lo expresan los innumerables planos de situación que abren y cierran escenas y segmentos del film cuya composición incluye en diferentes niveles de profundidad la urbe humeante y los campos rasos de las zonas periféricas. Ese es, además, el recorrido histórico de un segmento del pueblo: el film concibe a los hijos de Fierro y a la clase trabajadora como descendientes naturales de aquellos gauchos míticos, llegados a la gran ciudad con las periódicas migraciones internas. En ese derrotero histórico, sostiene Solanas, ese gaucho concebido como desertor y como elemento de perturbación, se presenta bajo otra perspectiva:

«El protagonista histórico ya no es un héroe de derrota como el solitario gaucho de la pampa sino un personaje colectivo que ha conquistado su dignidad y sus derechos fundamentales y se ha organizado para defenderlos: la clase trabajadora, LOS HIJOS DE FIERRO (. . .). *Los hijos de Fierro*, es un canto a la unidad y a la resistencia del pueblo argentino, frente a los diversos proyectos de dominación que han sido lanzados contra él a lo largo de su historia»²⁴.

²⁴ Palabras de Fernando Solanas tomadas de su análisis del film, presente en su sitio de internet oficial, www.pinosolanas.com (16.04.09).



Los hijos de Fierro
(Fernando Solanas,
1975)

Otro tema de singular importancia consiste en la idea de multiplicidad de voces, que, presente en *La vuelta* de Hernández a través de la duplicación de la voz de autoridad (a la de Martín Fierro, padre, se incorporan las voces y opiniones disidentes y encontradas de los hijos), aparece en este film de forma amplificada. De esta manera, la proliferación de voces establecida en el film que cierra el ciclo de trabajo de Cine Liberación integra, en el curso del relato, de forma progresiva, una multiplicidad de puntos de vista (la voz del narrador que en el prólogo adelanta el canon de lectura del film asociando la historia de Martín Fierro y las historias de los pueblos sometidos de América Latina; el relato introspectivo del líder popular; las miradas encontradas de los tres hombres que lo secundan; las voces de los políticos, militares y sindicalistas opositores) que aparecen, sin embargo, enmarcados por las voces y los cantos colectivos del pueblo. Son las marchas y fiestas populares que crecen en los tramos finales de la película y que se imponen visual y auditivamente las que trazan, de forma efectiva, el campo semántico que en el devenir histórico desplazan la ecuación habitual que en el género gauchesco unificaba las nociones de «desposeído» y «delincuente», reemplazándola por otra serie novedosa que abarca y relaciona las nociones de «trabajador», «militante», y «pueblo». El sonido ascendente y la creciente visibilidad que tienen en este film las voces y los cuerpos de un pueblo festivo que congrega ancianos, hombres y mujeres maduros, jóvenes y niños, pueden asociarse entonces con las interpretaciones del historiador Richard Slatta, quien propone desplazar la mirada liberal y romántica de los gauchos, bandoleros y cangaceiros de América Latina por otra completamente diferente: se trata de un grupo amplio y compacto de individuos, con objetivos complejos, dispuesto a transformar la sociedad²⁵.

Los usos del pasado y de la tradición cultural y la interpretación del tiempo presente. *Los hijos de Fierro*, film epigonal de Cine Liberación

En su década de actividad, el grupo Cine Liberación exhibió a través de sus films los cambios políticos y sociales de una etapa clave de la vida política argentina, ubicando en su centro los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón y la resistencia popular sostenida luego de su derrocamiento, en 1955, y en su periferia toda la historia pasada, remontándose en ocasiones al período prehispánico y a la conquista española. Cine Liberación trazaba de esa manera una cronología peculiar de la realidad nacional y regional, en la cual los gobiernos justicialistas se representaban como aquellos capaces de construir una matriz discursiva y pragmática capaz de suspender y hasta eliminar la dominación ejercida por distintas potencias extranjeras. Más allá de estas ideas a través de las cuales el grupo se transformó con el paso de los años en un núcleo de realizadores y técnicos comprometido con la realidad nacional, fue necesario planear y diseñar estrategias narrativas y espectaculares que expusieran de forma creativa los cambios periódicos de la década y que tradujeran el reposicionamiento del grupo frente a las cambiantes coyunturas políticas. Al respecto, el analizado dominio de los registros documental y ficcional plantean no sólo los problemas teóricos y prácticos que desvelaban entonces a los directores que adhieren a un cine político y militante, sino especialmente el derrotero de este singular equipo de trabajo que, liderado por Fernando Solanas y Octavio Getino, se propuso como el referente principal del peronismo de izquierda en el campo del cine. En primer lugar, fue de nuestro interés consignar que en sus obras manifiestamente políticas, Cine Liberación optó por tres modelos expresivos diferentes -el documental de corte moderno, el reportaje testimonial y expositivo, la ficción histórica- que, en cada una de las fases de desarrollo, cumplieron con un doble objetivo. Uno de ellos, vigente en el film

²⁵ Richard Slatta, *Bandidos. The Varieties of Latin American Baudry* (New York, Greenwood Press, 1987), pp. 46-52.

inaugural de 1968 y en las entrevistas realizadas a Perón en 1971, respondió al movimiento del grupo Cine Liberación hacia adentro del partido peronista y de los segmentos combativos. En el caso de *La hora de los hornos*, el diseño de un complejo relato documental, que al testimonio directo del material audiovisual de la época incorporaba de forma contrapuntística la reconstrucción parcial y fragmentada de la resistencia peronista, transformó a estos directores y técnicos implicados en interlocutores válidos de los sectores progresistas y críticos, posicionándolos como agentes emergentes en el campo del arte y la cultura. Otro de los objetivos del grupo, expreso en el film epigonal, consiste en un movimiento dirigido hacia afuera del partido justicialista y de los militantes concretos, implicando con la reposición del registro ficcional y de la emblemática figura del gaucho Martín Fierro a otros segmentos de espectadores que presumiblemente acudirían a las salas comerciales en el momento de su estreno.



Julio Troxler en *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975)

En este análisis quisimos particularmente destacar el viraje expresivo e ideológico del grupo sucedido hacia 1973, en el momento de la restauración democrática y del inminente retorno de Perón al país, que si en el nivel semántico del film *Los hijos de Fierro* contemplaba la tesis de la pacificación nacional y el recuerdo latente y presente de la resistencia peronista, en otros niveles del relato privilegiaba la reinterpretación de uno de los textos fundadores de la literatura gauchesca nacional. Ahora bien, si la filmografía completa de Cine Liberación puede concebirse como el proceso de las cambiantes relaciones entabladas entre el grupo cinematográfico, el peronismo de izquierda, el líder y la sociedad civil, creemos que el film de 1975 suma una nueva perspectiva, orientada a reubicar en el campo del cine y de la cultura de los años setenta, la poética originaria de la gauchesca y la figura del gaucho/trabajador, desplazando el género y sus protagonistas (mítico y real) del margen al centro de la tradición nacional. Múltiples estrategias narrativas y espectaculares ya desarrolladas (la confluencia del tiempo pasado y del presente histórico en el plano narrativo; la síntesis de las figuras emblemáticas del gaucho mítico y del líder peronista, y la asimilación de un desempeño activo que incluye dos dimensiones, la discursiva y la pragmática, en el sistema de personajes; la apelación a dos espacios dramáticos pregnantes e implicados, el campo y la ciudad fabril, en el diseño de la puesta en escena) se asocian en esta película tramando un punto de continuidad entre aquel tiempo agitado que corresponde al proceso de transformación de la pampa argentina en una unidad productiva, y en el que el gaucho se enfrenta con el Estado y la autoridad de forma visible y permanente, y aquel de las luchas de resistencia de los trabajadores peronistas que finalizan, a mediados de los años setenta, con Perón retornando del exilio, próximo al gobierno. Respecto del espectador convocado, como sucediera en 1872, momento de publicación y de circulación masiva del primer poema de José Hernández en los sectores subalternos populares²⁶, *Los hijos de Fierro* confía en

²⁶ Sobre el circuito de recepción y circulación de los poemas de Hernández, Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian explican que los canales de circulación que terminaban organizándose en la campaña recaían en gran medida en los recorridos de los vendedores ambulantes, las ventas en las pulperías, la lectura en voz alto para un auditorio reunido en torno a un fogón y la declamación de fragmentos del poema memorizados.

la generación de un efecto multiplicador del público, que atraído por la transmisión de recuerdos, leyendas y símbolos conocidos y tradicionales (todo aquello que Bronislaw Baczko denomina «memoria a mediano plazo»²⁷), congregaría a los militantes concretos y los habituales segmentos de espectadores asistentes a universidades, unidades barriales o sindicatos, como al pueblo argentino todo. Con estas decisiones, Cine Liberación plasmaba de forma efectiva los valores e ideales imperantes en el campo de la política y de la cultura Argentina del momento: el trasvasamiento de la doctrina peronista y de todas aquellas tradiciones que denunciaban la situación social que, hoy como ayer, aquejaban a los sectores marginales y oprimidos.

ABSTRACT. This article will pay particular attention to the group *Cine Liberación*. The trajectory of this group of filmmakers, founded by Fernando Solanas and Octavio Getino in the 1960s, helps to explain a set of problems rooted in that period: principally, the radicalization of political and cultural behavior. At the same time, these directors tried to generate a discussion about documentary and fictional cinema. The text will analyze the following films, which constitute the most influential and representative of the genre: *La hora de los hornos* (1968), *Perón, la revolución justicialista*, *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971) and *Los hijos de Fierro* (1975). 🔄

Keywords: Cine Liberación group, politic films, militant cinema, Argentina, 60's, 70's, documentary films, fiction, Juan Domingo Perón, *Martin Fierro*.

Palabras clave: grupo Cine Liberación, cine militante, cine político, Argentina, años 60, años 70, documental ficción, Juan Domingo Perón, *Martin Fierro*.

Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian, "Héroes patricios y gauchos rebeldes", *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960* (Buenos Aires, Alianza, 2003), pp. 226-227.

²⁷ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1991), p.31.